

David Martens

Université catholique de Louvain
Louvain-la-Neuve

Pseudonyme, herbe à brûler et lévitation. Blaise Cendrars – une alchimie de la création

Pour Jerzy Lis

À la question de savoir quel « don de la nature » qu'il souhaiterait posséder, Blaise Cendrars répond : « Avoir la faculté de m'envoler »¹. L'œuvre cendrarsienne témoigne d'une telle fascination pour l'aérien, qui culmine dans le chef-d'œuvre tardif intitulé *Le Lotissement du ciel* (1949). Les oiseaux y disputent le haut du pavé aux saints lévités, notamment saint Joseph de Cupertino, dont l'écrivain entend faire rien moins que « Le Nouveau patron de l'aviation », selon le titre de la deuxième partie du livre. Si ce livre peut être à bon droit tenu pour le testament poétique de son auteur, cela tient, notamment, à ce que les figures de l'envol et de l'ascension innervent l'œuvre entière et apparaissent comme le point de fuite d'un réseau de motifs récurrents qui donne sa cohérence à l'imaginaire cendrarsien de la création : dans cette constellation se nouent un pseudonyme dont l'imaginaire igné hante tous les textes, le motif de l'herbe à brûler et l'envol, dont l'une des figures privilégiées est celle du saint. Ces trois aspects, qui constitueront les trois temps de cette étude, convergent vers une conception de la création littéraire qui apparente cette dernière aux opérations du Grand Œuvre alchimique. Ce parcours devrait donc mettre en lumière certains enjeux cruciaux de l'entreprise d'écriture de Cendrars telle qu'il la conçoit et la donne à lire durant la seconde moitié des années quarante.

¹ Les réponses de Cendrars au *Questionnaire de Marcel Proust* ont été publiées dans « Livres de France » août-septembre 1950, n° 4, p. 6, puis reprises dans *Dites-nous monsieur Blaise Cendrars... Réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957*, recueillies, annotées et préfacées par H. Richard, Rencontre, Lausanne 1969, p. 105.

Signature et cigarettes

« [É]crire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres »², écrit Cendrars. Relativement insignifiant à première vue, le nom de plume de celui que l'état civil connaît sous le nom de Frédéric Louis Sauser s'est vu enté d'une série de gloses qui ont placé son œuvre sous le signe de la braise et de la cendre en même temps que sous celui d'un mytique volatile, le phénix³. Le récit *Vol à voile* (1932) livre une clé quant au choix de ce symbolisme igné. L'écrivain y revient sur son adolescence : digne fils prodigue d'un père qui a mangé la dot de son épouse et mis sa famille sur la paille, le jeune homme a contracté des dettes et vient se confier à son géniteur. Les frasques de ce dernier l'ont stigmatisé au sein d'une cellule familiale pétrie de thésaurisation et de rigorisme protestant, mais auréolé de prestige auprès de son fils cadet comme parangon d'une éthique de la dépense somptuaire. L'évocation du passé de cette figure paternelle se voit significativement prise en charge par le schème de la chute :

Moi, je n'ai pas connu mon père à l'époque de sa splendeur (...). Quand je suis venu au monde, (...) il était déjà engagé fort avant sur la pente au bas de laquelle il devait fatalement ramasser la bûche. Mais si j'ai pu assister néanmoins à toute une série de ses dégringolades successives, je n'ai tout de même pas connu son premier élan, ses premiers revers, ses premiers soubresauts, plonges, rétablissements, glissades, sauts périlleux (...) (*TADA*, 9, 441).

Tout se passe comme s'il s'agissait pour l'adolescent de sceller avec son père une commune appartenance à une zone située hors des limites de la sphère familiale. « Il en avait déjà vu de toutes les couleurs. Il en avait déjà fait bien d'autres. (...) Il ne me laisserait pas **tomber** » (*TADA*, 9, 448, je souligne). Mais le jeune homme tombe précisément de haut devant la réaction qu'entraîne sa confession auprès de ce père qui n'est pas en mesure de prendre en charge l'image de lui-même que son fils lui adresse : « Au lieu de recevoir des claques, je vis mon père se mettre à pleurer à chaudes larmes (...). Jamais je n'avais vu mon père dans cet état. Il était **effondré** » (*TADA*, 9, 447, je souligne). Cette déchéance de l'image rêvée du père se double de la chute de ses cigarettes.

Il s'était affalé sur son bureau (...). Une boîte de cigarettes qu'il venait de renverser se vidait doucement, les cigarettes (...) tombant à terre, une à une. (...) Je ramassai les cigarettes (...) les remis dans leur boîte. J'en allumai une (*TADA*, 9, 448-449).

Reprenant le flambeau du flambeur, le fils prend la relève de la représentation héroïsée de son père, comme s'il se refusait à la **laisser tomber** mais l'introjectait à travers cette cigarette, attribut classique de virilité et marque d'accession au monde des adultes, mais surtout élément qui participe du registre de la « dépense purement

² B. Cendrars, *L'Homme foudroyé*, suivi de *Le Sans-Nom*, textes présentés et annotés par C. Leroy, *Tout autour d'aujourd'hui*, t. 5, Denoël, Paris 2002, p. 9 – désormais : *TADA*, 5, 9, pour la collection, la tomaton et la pagination ; il en ira de même pour les volumes suivants des œuvres complètes de Cendrars publiées, en quinze volumes, sous la direction de Claude Leroy (2001-2006).

³ Voir C. Leroy, *Le pseudonyme et son désir*, in : C. Leroy, *La Main de Cendrars*, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », Villeneuve d'Ascq 1996, pp. 45-60.

somptuaire »⁴ à laquelle a été rattachée l'image d'un père qui fut négociant en tabac⁵. Conjonction de braises et de cendres, la cigarette renvoie au pseudonyme et, omniprésente sur les photographies de l'écrivain – difficile de se représenter Cendrars séparé d'elle –, elle y constitue une forme de signature iconographique⁶. Cette signature, et l'œuvre qu'elle paraphe, donnent ainsi à lire le deuil impossible, non pas du père réel mais bien d'un père imaginaire, auquel il s'agit de donner vie et corps en relevant son image, qu'un père déchu s'est révélé incapable d'incarner plus longtemps aux yeux de son fils.

Herbes à brûler

La relation entre cigarette et envol ne s'impose pas d'évidence. Chez Cendrars, elle s'inscrit cependant dans une série d'évocations d'herbes à brûler, récurrentes et qui convoquent avec une belle insistance la thématique aérienne. Le thème du vol s'inscrit dès le seuil de *Vol à voile*, par son titre, mais aussi par une citation du *Journal* de Roland Garros – encore inédit à l'époque⁷ – qui donne à lire les premiers émois aériens du futur aviateur comme la réalisation d'aspirations juvéniles. Par ce biais identificatoire, Cendrars place également sa vocation d'écrivain sous le signe de l'envol.

Je pourrais croire à ma vocation. Dès le plus jeune âge, j'ai souvent rêvé qu'il m'était donné de voler, sans machine, avec les seules ressources de mon corps... (...)

Je devais aspirer et retenir dans mes poumons le plus d'air possible, faire avec les bras des mouvements précipités (...) qui ressemblaient autant aux gestes du nageur qu'aux coups d'ailes de l'oiseau. Et je volais (...) (*TADA*, 9, 425).

L'air absorbé par Roland Garros participe de cette « matière légère » que Bachelard tient pour une « nourriture ailante » qui permet le vol imaginaire. Elle trouve chez Cendrars son pendant dans cette autre substance ascensionnelle qu'est la fumée de cigarette : la déchéance du père se traduit par l'antithèse de cet imaginaire de l'envol lié à l'ingestion d'une « substance ailée »⁸ – « [e]t voilà qu'il se **dégonflait** » (*TADA*, 9, 425). À l'inverse, pour s'envoler, le narrateur, prométhéen en tant que voleur de feu, remplit ses poumons de la fumée des cigarettes de son père. Le célèbre aviateur lui-même n'est pas insensible à la cigarette. Dans *Le lotissement du ciel*, Cendrars rapporte qu'avant de faire officialiser sa traversée de la Manche, il se pose pour fumer (*TADA*, 12, 51), comme pour appeler le temps à suspendre son vol.

⁴ J. Derrida, *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, « La philosophie en effet », Galilée, Paris 1991, p. 143. Voir, également, R. Klein, *Cigarettes are sublime*, Duke University Press, Durham, London 1994.

⁵ Ch. Le Quellec Cottier, *La naissance du poète*, « Continent Cendrars » 2004, n° 11, p. 25.

⁶ Voir D. Martens, *Blaise Cendrars – photographies d'un pseudonyme*, in : D. Martens, *Pouvoirs de l'imaginaire : paroles, textes et images*, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, à paraître.

⁷ Selon Claude Leroy, Cendrars est peut-être entré en possession de ce manuscrit par l'entremise de Jean Cocteau, ami de l'aviateur, à la mémoire duquel il a dédié *Le Cap de Bonne-Espérance* (1918) (*TADA*, 9, 496, note 1).

⁸ G. Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, coll. « Biblio essais », Corti-Le Livre de Poche, Paris 1943, s. d., p. 50.

Cette relation entre herbe brûlée, envol (ou ascension) et écriture sous-tend également l'évocation, au début du récit, du rite dit de « la maîtresse caisse », pratiqué par les marchands de thé chinois :

Extérieurement la maîtresse caisse ne se distingue en rien des autres caisses (...). Mais (...) on a glissé à l'intérieur un petit morceau d'aimant qui sert de bobine à un long fil de soie (...) sur ce papier il y a un signe. Si au moment de la mise en vente, en ouvrant les caisses (...) pour prélever un échantillonnage, l'acheteur tombe par hasard sur ce petit paquet (...), le vendeur retire la caisse du lot, et le thé qu'elle contient, au lieu d'être mis en vente, est jeté quotidiennement, par pincées crépitantes sur la fiente de chameau desséchée et les minuscules cubes de tourbe parfumée qui brûlent sur l'autel portatif durant (...) la durée de la foire (TADA, 9, 432).

Ce thé mis à l'écart fait la part du feu. Herbe à brûler, et marqué par le mouvement ascensionnel de la fumée qui s'en dégage, il prend en charge ce qui échappe à la loi du marché et relève plutôt de ses marges, à savoir des principes du marchandage à la chinoise, décrit par Cendrars comme un art des présents. Ce rite participe donc d'un système de valeurs aux antipodes de celui dans lequel s'inscrit la famille de l'écrivain. Ce thé apparaît ainsi comme un pendant du tabac – Cendrars souligne qu'il doit être « par-fumé » (TADA, 9, 428) – et de l'éthique de dépense somptuaire associée au père rêvé.

Une autre plante à brûler hante l'imaginaire cendrarsien de l'envol. Évoqué une première fois à l'occasion d'un reportage repris dans les *Histoires vraies* (1937), l'*ibadou* serait cultivé par les habitants de zones reculées de l'Amazonie. « [T]out Amazonien », écrit Cendrars, en porte « un petit sachet de feuilles sèches sur soi » et « fume tranquillement dans son brûle-gueule » ce végétal qui lui permettrait de « voyage[r] sans être, comme nous, obligés d'emprunte[r] le navire ou l'avion » (TADA, 8, 155). Dans « Le Nouveau patron de l'aviation », seconde partie du *Lotissement du ciel*, Cendrars cite le passage de son reportage consacré à l'*ibadou*, et illustre son propos en rapportant l'aventure de l'un de ses amis, qui « a été lévité après en avoir absorbé de force une certaine dose que son piroguier lui fit ingurgiter comme leur fragile embarcation allait sancir » (TADA, 12, 64) au cours d'un ouragan. Si l'*ibadou* n'est pas ici fumée, elle est toutefois ingurgitée et l'eau qu'avale ce témoin est « amère » (TADA, 12, 65) – comme le thé – et, fait significatif dans cet univers aquatique, « la chaleur qui se dégage de tout ce remuement vous suffoque et fait flamber » (TADA, 12, 65, je souligne). Lors de la conversation au cours de laquelle cette aventure est évoquée devant l'écrivain, ce dernier « fum[e] un cigare » (TADA, 12, 67) et, comme son ami, boit du café, ce qui donne à voir combien l'art cendrarsien du récit se noue à l'absorption d'une substance végétale – thé, café, tabac – transformée par le feu qui, dans le récit de son ami, lui a précisément permis d'être lévité.

Le doigt de Dieu

Le prière d'insérer de l'édition originale de *Lotissement du ciel* se révèle particulièrement significatif quant aux rapports qui unissent l'écriture et l'imaginaire cendrarsiens de l'envol. « À la question de **pourquoi** j'ai écrit [ce livre] j'ai envie de

répondre par une autre question : *Pourquoi les oiseaux chantent ?...* » (TADA, 12, 448). Cette (non) réponse suggère que ce qui intéresse l'auteur dans ce gros volume, qui présente l'une des plus riches volières de la littérature française, tient tout autant à l'aptitude au chant des oiseaux qu'à leur capacité à voler, ces deux aspects étant en l'occurrence étroitement liés. En ce qu'ils se présentent comme des doubles des saints lévites, ceux-ci apparaissent d'autant plus comme de nouveaux « patrons » d'écriture – le sens de « modèle » ne doit pas être négligé – qu'en dépit de son goût prononcé et constant pour l'hagiographie, dont « Le Nouveau Patron de l'aviation » constitue le plus éclatant témoignage, Cendrars affirme n'avoir « pas la foi » (TADA, 12, 40) et ne cherche nullement à se faire passer pour un saint, quoique ce type de figures hantent son œuvre⁹.

L'expérience mystique des saints lévites telle que la rapporte Cendrars combine les éléments impliqués dans la constellation de motifs dont nous avons pointé les lignes de force, à commencer par l'imaginaire du feu. « Les saints (...) jouent avec le feu » (TADA, 12, 151), écrit Cendrars, qui souligne encore qu'« un grand nombre d'extatiques, et (...) plus particulièrement les stigmatisés et les lévites, présentent un phénomène dit **d'incendie d'amour divin**, accompagné parfois (...) d'un échauffement de l'atmosphère ambiante, enregistrable au thermomètre » (TADA, 12, 165). Cette formule, Cendrars le précise précédemment, désigne le « degré de virtuosité et de perfection » le plus élevé du phénomène (TADA, 12, 89). De même, au cours d'une conversation relative à saint Joseph de Cupertino avec un prêtre irlandais, Cendrars place dans la bouche de son interlocuteur, non sans humour à nouveau, l'affirmation selon laquelle la lévitation « [c]'est de la fumisterie » (TADA, 12, 49).

Fréquemment animés d'une dynamique ascensionnelle, les arbres en particulier, les végétaux paraissent prédisposer à l'ascension. Le même ecclésiastique irlandais parle à Cendrars d'une autre figure de saint, un « frère-jardinier qui était la risée de sa communauté » car, « [d]e toutes les prières, il n'avait sur retenir (...) que les deux premières paroles de l'*Ave Maria* ». Et de poursuivre en racontant qu'« [a]près sa mort, on vit un lis sortir de sa tombe, un lis qui portait imprimés sur son calice les mots que Frère Jean répétait sans cesse et en toutes circonstances : *Ave Maria* ! Le Supérieur donna ordre de déterrer le mort. Alors tout le couvent vit que ce lis miraculeux avait pris racine sous la langue de Frère Jean et jaillissait de sa bouche » (TADA, 12, 47). La miraculeuse croissance de cette fleur de rhétorique dans cette sainte bouche recoupe l'évocation, dans *L'Homme foudroyé*, de l'exhumation du corps de sainte Marie Madeleine, quotidiennement lévité selon Cendrars, et de la langue de laquelle sortait « **une certaine racine, avec un rameau de fenouil assez long** » (TADA, 5, 47). L'écrivain précise que l'office composé pour la fête de cette exhumation¹⁰ « exprime (...) le sens allégorique de cette découverte : la signature des choses, la signature de Dieu » (TADA, 5, 47).

⁹ L'une des *Histoires vraies*, intitulée *Le Saint inconnu*, rapporte l'histoire d'un diacre chilien qui, s'il n'est pas lui-même lévite, aurait stoppé la chute d'un maçon qui tombait d'un édifice religieux, avant de le faire se poser délicatement sur le sol (TADA, 8, 69–81).

¹⁰ Cendrars emploie le terme d'« Invention » qui, emprunté au lexique de la théologie, se noue à son imaginaire de la création.

La théorie des signatures – que Cendrars a sans doute découverte chez Paracelse et Boehme – repose sur la loi d'analogie naturelle, selon laquelle un même principe peut prendre différentes apparences, qu'il marque de son empreinte. Placée par Cendrars au cœur de la poésie qu'il revendique pour ses Mémoires, elle se fonde sur une conception de l'univers comme livre, inspirée de l'hermétisme¹¹. Par son aptitude à faire voir la signature des choses, ou de Dieu, la sainteté apparaît ainsi comme l'une des figures de ce que, dans *Bourlinguer*, Cendrars appelle la « pure poésie », laquelle consiste à « se laisser imprégner et [à] déchiffrer en soi-même la signature des choses » (TADA, 9, 176). À l'instar de sainte Marie Madeleine, saint Joseph de Cupertino « semblait avoir été spécialement marqué par le Seigneur » (TADA, 12, 49, je souligne), comme en témoignent les circonstances de sa réussite à l'examen pour la prêtrise : ceux qui le précèdent ayant parfaitement répondu aux questions, on lui accorde le sacerdoce sans même l'interroger – « Le doigt de Dieu était là » (TADA, 12, 52), note Cendrars.

Ce principe de la signature des choses explique pourquoi les saints sont présentés comme des êtres de silence, caractérisés par une maîtrise boiteuse de la langue. « [S]urnommé **Bouche bée** ! » (TADA, 12, 43) par ses condisciples, saint Joseph de Cupertino, à l'instar des indiens fumeurs d'*ibadou*, « n'a jamais fait de déclaration au sujet de ses lévitations » (TADA, 12, 68) – peut-être parce que ces envols sont eux-mêmes une parole, le sceau de Dieu. « Seul Dieu parle » (TADA, 12, 158), ajoute Cendrars, qui explique : « C'est pourquoi le saint qui tombe en extase tombe aux abîmes, flotte en-Haut, est levité, gravite dans un transport, fuse et ne se possède plus. (...) Il plane... » (TADA, 12, 159). Si la signature est en effet le signe d'une attribution de parole, dans la mystique, l'écrivain trouve, à travers celle « des choses », une expulsion du sujet hors de soi et l'habitation par la parole d'un Autre – divin cette fois et non plus seulement paternel. C'est l'Autre qui écrit, écrit Cendrars dans le « Pro domo » de *Moravagine* (TADA, 7, 234). L'une des professions de foi de *L'Homme foudroyé* concernant la conception de l'écriture par son auteur partage avec les saints cet effacement silencieux : « Rimbaud s'est tu. Socrate, cet homme de lettres, n'a jamais écrit. Ni Jésus, le poète du surréel. Je voudrais rester l'Anonyme » (TADA, 5, 275–276), ou encore l'Autre, ce Dieu que Cendrars nomme, dans *Le Lotissement du ciel*, selon un paradoxe typique de la rhétorique apophatique, « le Sans-nom » (TADA, 12, 145).

Lorsqu'il évoque la démarche qu'il a adoptée pour écrire « Le Nouveau Patron de l'aviation », l'écrivain souligne qu'il n'apporte rien de neuf et, de fait, une importante partie de son texte se borne à citer l'ouvrage d'Olivier Leroy consacré à la lévitation¹². Ces pages délibérément insoutenables d'ennui – Cendrars les aurait appelées « le purgatoire du lecteur »¹³ – expliquent sans doute en partie l'accueil maussade réservé à

¹¹ Voir, notamment, M. Foucault, *La prose du monde*, in : M. Foucault, *Les Mots et les choses* (1966), Gallimard, coll. « Tel », Paris 1990, pp. 32–59.

¹² O. Leroy, *La Lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Le Cerf, Paris 1928. Gaston Bachelard renvoie à ce livre les lecteurs de *L'Air et les songes* intéressés par cette question (*op.cit.*, p. 21, note 7).

¹³ Selon le témoignage de Paul Andréota dans le numéro spécial du « Mercure de France » en hommage mai 1962, (n° 1185, t. 345, p. 195).

ce livre par la critique. Ce n'est qu'au terme de cette ascèse à valeur initiatique – un baptême de l'air et du feu – que surgit l'éblouissante prose du « Ravissement d'amour », longue effusion poétique qui confine à la prière, où le poète se compare à un oiseau chantant – « Je piaille, je caquette, je gazouille » (TADA, 12, 154) –, se dit « la langue (...) brûlée à vif par l'innommable » (TADA, 12, 146) et, s'adressant à « l'Anonyme », lui déclare : « ta bouche me scelle les lèvres comme un charbon ardent, je ne puis parler, j'explose, éjaculation, la Vie Nouvelle : **Alléluia** ! » (TADA, 12, 158). Tout se passe comme si, à travers son récit, Cendrars, en même temps qu'il en donne à lire le mystère conjoint de la sainteté et de l'écriture, s'employait à le mettre en œuvre, pour faire partager cette expérience mystique – qui est, aussi bien, une expérience poétique – à son « Lecteur inconnu ».

L'envol alchimique de la création

Le noyau de motifs convergents auquel appartient la thématique cendrarsienne de l'envol recoupe l'imaginaire hermétique qui sous-tend son œuvre. Plus ou moins explicites, de nombreuses références à l'alchimie trament les textes de Cendrars. N'en déplaise à l'état civil, dans son poème *Au cœur du monde*, l'écrivain se fait ainsi naître à Paris, dans cette rue Saint-Jacques (TADA I, p. 132) où vécut Nicolas Flamel et d'où part l'un des chemins qui mène les pèlerins à Compostelle, sur le tombeau de celui qui est devenu le saint patron des adeptes du Grand Art. Des années plus tard, à l'occasion d'une réponse à une enquête littéraire, Cendrars déclare que « [d]epuis toujours, le cœur de la poésie française tient entre la tour Saint-Jacques, Saint-Merri, la Cité (...) La pierre de touche est là. (...) La formule de la pierre philosophale est la formule de la poésie »¹⁴. À l'alchimie, Cendrars emprunte ses pouvoirs de transformation purifiante de la matière et de renouvellement perpétuel, comme en témoigne un poème, inédit de son vivant, dans lequel il donne sens à sa signature : « Blaise Cendrars / Tout ce que je touche et étreins / En cendres aussitôt se transmue » (TADA I, p. 284).

Cette écriture, qui par le feu contribue à spiritualiser la matière, trouve son plein accomplissement dans la figure de la lévitation. Selon Gilbert Durand, « [l]a sublimation alchimique (...) accède (...) à une symbolique ascensionnelle »¹⁵. L'iconographie alchimique en témoigne, qui présente fréquemment l'accomplissement du Grand Œuvre en figurant une ascension. On conçoit dès lors pourquoi le bestiaire ornithologique constitue l'un des principaux pourvoyeurs de l'imaginaire alchimique : les différentes étapes du Grand Œuvre correspondent chacune à un volatile, dont le phénix¹⁶ auquel renvoie le pseudonyme, « aboutissement transcendant du Grand

¹⁴ « Les Nouvelles littéraires », 27 septembre 1951, p. 1 et dans *Dites-nous monsieur Blaise Cendrars...*, *op.cit.*, p. 124.

¹⁵ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, (1969), Dunod, Paris 1992, p. 259.

¹⁶ S. Hutin, *Histoire de l'alchimie. De la science archaïque à la philosophie occulte*, Marabout, « Marabout Université », Verviers 1971, p. 74.

Œuvre », que Gilbert Durand caractérise par ailleurs comme « [l']oiseau sous sa forme mythique et éthérée »¹⁷. Comme le note Serge Hutin, le langage cryptographique de l'alchimie est parfois appelé « langage des oiseaux »¹⁸. À travers ceux-ci, en même temps que par le truchement des saints, Cendrars s'emploie à suggérer à son lecteur que son écriture serait marquée du sceau hermétique, car elle se nourrit à la même source, celle la signature des choses.

¹⁷ G. Durand, *Les Structures...*, op.cit., p. 147.

¹⁸ S. Hutin, *Histoire...*, op.cit., p. 86.